

OSpettacoli ultura

Attore d'avanguardia e di consumo, genio surreale in film dozzinali, personaggio sottovalutato e mito troppo amato Vent'anni fa moriva Antonio De Curtis

TOTÒ VENTI ANNI dopo, potrebbe essere il titolo d'una sua parodia letteraria (tipo *I due orfanelli*, *Il monaco di Monza*), se non fosse il segno che il tempo passa malevolmente in fretta. Vicino alla morte Totò aveva previsto, con il pessimismo che lo distingueva, che di lui sarebbe rimasto poco o niente. Fossi stato un falegname, diceva, almeno lascia un tavolo, qualcosa di solido. Ma un attore, un comico?

Del suo centinaio di film ne salvava sì e no cinque. Aveva la sensazione che il cinema lo avesse tradito. E invece in sua gloria, in questo ventennio, non ha fatto che crescere. Grazie al revival, alle antologie, alla televisione, ai libri. Grazie soprattutto al vuoto che si è spalancato a questo ventennio: il suo tempo, il principe dei nostri comici, il più geniale e libero dei nostri attori, anche di cinema.

Paradossalmente era stato meno difficile intrufarsi in sua forza quando ancora non si era scatenato sullo schermo. Umberto Barbaro la inquadra nel 1933. Achille Campanile scrisse per lui il copione di *39. E Zavattini*, negli anni di guerra, quello di *Totò il buono*, che più tardi si fece col titolo di *Miracolo a Milano*, ma senza Totò.

Tuttavia la critica del tempo, quando nel 1940 apparve *San Giovanni decollato* da una commedia siciliana di Nino Martoglio trasferita senza fatica a Napoli, insinuò qualche dubbio sulla sua strada: umanizzare la marionetta surreale c'era stato e continuava a essere Totò in teatro, per adeguarla alle presunte leggi della narrazione cinematografica. Era un errore: un referente appropriato e allora già conosciuto in Italia, si dimenticava che in America i Fratelli Marx non si erano curati di alcuna legge e avevano fatto commedia colorata sfruttando anche nel film

l'eccentricità anarchica, la mimica lunare e le parole dell'assurdo. C'era anche un esempio tedesco ma questo non lo conosceva nessuno: Karl Valentin, il comico bavarese prediletto da Brecht, non meno di Sartre e di Brecht, non meno di Sartre. Però Valentin aveva saputo essere anche autore di se stesso, come Chaplin e Keaton o come più tardi Totò. Totò invece si è sempre rifiutato: diceva per pigritia ed era forse umiltà. O forse, più esattamente, per il giusto orgoglio di sentirsi interamente realizzato come attore, come marionetta, come maschera della commedia dell'arte.

Ma dopo questa esplosione il suo grande successo popolare. Attorno al 1950 i suoi tre, cinque, perfino otto film annui si assestarono regolarmente alla testa degli incassi, mentre certi capolavori del neorealismo tenevano il fanalino di coda. Quei film erano quasi sempre brutti, raffazzonati, qualunque, ma Totò era quasi sempre su.

Ma non era vero. Il discorso sembrava sensato ma trascurava l'essenziale. Totò. Cioè che Totò non può essere ingabbiato, regolamentato, irraggiungibile. Siamo uomini o caporali? Tale il dilemma amletico di un film del '55, non per niente scritto (e fu un'occasione) da lui. E i «caporali». In questo caso, possono essere anche coloro che pensano di umanizzare

depredando della sua umanità primigenia, unica. La sua comicità è estemporanea, imprevedibile, eversiva, il suo genio inventivo non ha bisogno di un copione rigida e anzi lo soffre. Totò basta a se stesso ed è lui l'autore dei film diretti dai suoi registi abituali — Mattioli, Mastrocinque, Corbucci — che almeno un merito ebbero: quello di lasciarlo andare come un cavallo pazzo, di non mettergli mai le briglie al collo, né una museruola sul suo viso asimmetrico e sgangherato, sulla sua parlantina vorace e lussuriosa.

Qui accanto, una celebre immagine di Totò-lego nell'episodio «Che cosa sono le nuvole?» di Pasolini dal film «Cappiccio all'indiana» in alto. A sinistra: l'attore con Peppino De Filippo; a destra: Totò in una rara cartolina postale inviata alla madre quando era militare.



La maschera che cercava Pirandello

NEL 1940, GIÀ «in arte» da oltre vent'anni, all'apice della fama come attore di rivista, e in vicinanza dell'uscita del suo terzo film, un teatro non sognava il cinema, bensì il teatro. Ma un teatro «con il coraggio del varietà». Ed esemplificava: *Sei personaggi in cerca d'autore*, *La piccola città*. E spiegava: «Questa affermazione può far inorridire, ma provate a pensare a Petrolini con il genio di Pirandello».

Sono questi i *Pensieri* di Totò, appunto, contenuti in un'eccezionale intervista a firma di Cesare Zavattini, apparsa allora su *Scenari*. Zavattini era stato, in quello stesso periodo, uno degli sceneggiatori (e per similitudine non vuole essere anche il regista) di *San Giovanni decollato*, che, vedi caso, derivava da una commedia di Nino Martoglio (cioè del padrino di Pirandello drammaturgo). Totò, tuttavia, se dobbiamo dar credito a Zavattini, immaginava qualcosa di ben altro dalle buone farse della tradizione meridionale, sicliana (Martoglio) o napoletana (Eduardo Scarpetta, che aveva frequentato una scena in gioventù), e col quale si sarebbe incontrato di nuovo sullo schermo, nel '63-'64, del resto assai felicemente. Dal varietà, la sua prima radice, dalla rivista, che del varietà costituiva in qualche modo una sistemazione, egli avrebbe voluto davvero prendere il volo: «Nessuno si accorge che certe sere lo combattano una battaglia violentissima: Totò contro il suo repertorio. Sono momenti nei quali mi sembra di soffocare, e allora mi vedete spiccare un salto straordinario — vi assicuro straordinario —, e tento di arrampicarmi su per il sipario reagisco alla consuetudine della recitazione. Direi che è un fatto fisico. Vorrei peraltro precipitarmi nella voragine della platea e correre sulle teste degli spettatori... E prima, sempre Totò, parla dell'urgenza di una regia che doni al palcoscenico dimensioni sbalorditive».

Si chiarisce così il riferimento di Pirandello del *Sei personaggi*, al Thornton Wilder (certo meno rivoluzionario) di *Piccola città*, grande benefico scandalo del teatro italiano nel 1940. Quanto a Pirandello, se non correva proprio, alla lettera, sulle teste degli spettatori, di sicuro faceva esplodere bombe nei loro cervelli (come aveva scritto, con acuta puntualità, Antonio Gramsci) Le connessioni tardive, e mediate dal cinematografo, fra Totò e Pirandello (nell'Uomo, la bestia e la virtù, nella *Patente*) sono appena un'allo-

do riflesso del legame profondo tra due personalità artisticamente lontane, ma si voglia, eppure unite dall'intento comune di scandire ogni regola, nella rappresentazione della vita e nella vita stessa. Ma sin dal 1933, Umberto Barbaro aveva identificato in Totò, nella sua «strabocchevole ricchezza mimica», che «trascedeva costantemente il significato della narrazione e della azione scenica», un «mondo poetico e strano, che è suo patrimonio esclusivo, e cioè a dire quasi non formulabile in forma diversa».

L'unicità di Totò fu dunque intuita per tempo, e si capì che l'uso incredibile da lui fatto del proprio corpo non era solo frutto d'una tecnica prodigiosa, ma tendenza a un'espressività totale, sovrumana più che surreale o metafisica (questi ultimi essendo gli aggettivi molto spesso adoperati a suo riguardo). La situazione storica e le congiunture personali fecero sì che, dalla libertà condizionata del varietà e della rivista, dove pur lasciò un segno indelebile, alle gabbie spangherate di troppi film concepiti, si direbbe, non in funzione di Totò, ma di una sua controfigura, l'unicità dell'artista risultasse travisata o comunque attenuata. Anche le migliori prove fornite nel cinema rendono parziale giustizia al suo genio. E i copioni degli spettacoli teatrali da lui interpretati delineano una lieve traccia per la memoria di chi, oggi non più giovane, abbia avuto la gioia di assistervi nel decennio Trenta-Quaranta-Settemila, ora si può meglio apprezzare la vivacità e l'ardizza della satira politica che in essi si esercitava, perfino nei cupi anni dell'occupazione nazista. Si pensi a *Che ti sei messo in testa?* di Michele Galdieri, 1944, dove Totò-Aligi introduceva di frodo i versi *Io penso alle mie pecore / che han smesso di belar*. Ma questo è già un altro discorso.

Il Totò maggiore, benché per qualche verso erede di una tradizione, era nella sostanza in anticipo su un'epoca come la nostra, nella quale l'assurdo sarebbe diventato pane quotidiano «il riso provocato dalle deformazioni corporali e facciali di Totò — scriveva Sandro De Feo nel 1967 — sembra quasi una conferma di alcune tendenze che i nuovi teorici del comico hanno scoperto nell'anima dei nostri contemporanei una certa crudeltà distortionalista da camera di tortura e, in generale, un certo gusto del disarticolato, del dissociato e, beninteso, dell'insensato». E notava, De Feo, come «nel senso di queste tendenze e di questi gusti muovessero sempre più la musica, le arti figurative e la stessa letteratura» del secolo presente. E citava, come esempi, le opere di Picasso, e *Il Picasso della risata* era il titolo dell'articolo. Avrebbe potuto citare egualmente, crediamo, il teatro di Pirandello, dove in camera di dissociazioni, di disarticolazioni, di crudeltà da camera di tortura, gli argomenti non fanno difetto.

Ma guardate ancora il caso. Nel 1965, dopo *La Mandragola* machiavelliana, dove fu un memorabile Fra' Timoteo, Alberto Lattuada aveva proposto a Totò un film da una novella di Pirandello, *La cattura*. E Totò era entusiasta dell'idea. Poi, come succede, non se ne fece nulla. Ci fu invece l'incontro con Pasolini. Ma anche questa è un'altra storia.

Aggeo Savio

Sarà una risata che vi seppellirà

FU, SE NON ricordo male, nella primavera del 1971 che alcuni cineasti di periferia e anche alcune sale d'essai, manco si fossero passati parola cominciarono a programmare tutti i film di Totò, dai più celebrati a quelli che erano stati presto dimenticati. Bastava far capolino in quelle sale buie e, allora, fumose e si era immediatamente travolti da un'ondata di risa e di schiamazzi a dir poco contagiosi, quasi spettacolo nello spettacolo. La gente, per dirlo alla maniera del grande comico napoletano, si accompisciava, letteralmente. Ma il bello era che a ridere a crepapelle erano soprattutto quei giovani con esimo e jeans che fino a un momento prima si erano magari scontrati con la polizia o avevano dato vita a qualche manifestazione di piazza. I giovani arrabbiati riscoprivano Totò, come ben presto osservarono i soliti notizi di costume. Ed era un dubbio una della rivincita (anche se postuma, ma questo è abbastanza nell'ordine delle cose) per un artista solitamente snobbato in vita dalla critica e dalla intelligenza in genere.

Devo dire, a onor del vero, di non aver dovuto aspettare quei revival e nemmeno l'acuta rivalutazione che di Totò fece l'anno seguente Vittorio Foti in un libro edito dalla Savelli per rimanere incantato dalla bravura e dalla genialità di quella straordinaria marionetta umana. Tutta la mia adolescenza è stata imbevuta del suo film: ne uscivano non meno di cinque o sei all'anno, ed ogni volta era una festa. La televisione ancora non esisteva e per un bambino non c'erano molte altre possibilità di passare due ore in allegria.

Totò del resto — con il suo fare irridente, canzonatorio, con la sua vena surreale, con la sua vena polemica — era naturalmente destinato a piacere più ai bambini che agli adulti, un po' come il *Picciotto* di Colucci, che gli adulti accettano e vivamente consigliano solo per il finale almeno apparentemente consolatorio. E a piacere allo sterminato pubblico delle terre più che delle prime visioni, dei localini di periferia più che dei grandi centri, del Sud e delle isole più che del Centro-Nord: come mise in rilievo, se non ricordo male, Vittorio Spinazzola nel suo Cinema e pubblico.

E allora che cosa è colpi i giovani appena usciti dal '67? Quelle stesse qualità, probabilmente. Ma soprattutto, forse, la scoperta del loro carattere non già qualitativo ed evasivo ma eminentemente critico e (mi si passi il termine) politico. Totò si durò sempre dei potenti, siano essi principi, re o sindaci di massa accorrevoli o sordidi, siano i panni, per meglio metterli alla berlina. Si fa beffa della loro protervia, della loro viltà, della loro meschinità. E per questo ricorre a molti spediti interpretativi, il più originale dei quali è forse l'uso che egli fa della citazione sulica in un contesto fortemente prosaico o della frase fatta per mettere in evidenza la banalità. «Qualcuno, pinzillacchero», «Tampoco... Esia e andio», «Fari bada», «Io sono un uomo di mondo: ho fatto il militare a Cuneo», «Ciccio», «Chiamatemi onorevole...», «No, la mia coscienza non me lo permetterebbe mai», sono modi di dire entrati ormai nell'uso comune. Il procedimento non è forse originalissimo. Già Petrolini, nel suo *Giocare con le parole* e con i *Controtesti verbali*, ma la sua *Stratagemma* era prevalentemente circoscritta all'ambito letterario: era un modo di prendersi gioco di certa letteratura classicheggiante, di certe dannunzianesime, facendo per di più il verso — notate la sottile malizia — al futurismo. Totò va oltre: il suo bersaglio sono le abitudini dei potenti come il fatto decoro piccolo-borghese, la rigidità liturgica come l'egoismo mascherato da virtù. Insomma, la sua vis comica e polemica, la sua dinocchia gestuale hanno un contenuto più scopertamente, manifestamente sociale.

No, non voglio dire che Totò fosse, sia pure criticamente, un rivoluzionario. La sua è la tipica cultura sottoproletaria, inconcepibile al di fuori di Napoli e del sottoproletariato napoletano. Ma la sua fama alata e l'arte d'arrangiarsi che ne discende, la sua rabbia di povero diavolo, il suo anarchismo latente, il suo resistere prima ancora di cedere, sono altrettanti segnali, sintomi o simboli di un malessere esistenziale e sociale e di una volontà di riscatto.

Dei suoi quasi cento film, è vero, sono pochi quelli, artisticamente parlando, che si salvano. Anche se non sono nemmeno pochissimi, e taluni (si pensi ai tre girati da Pasolini, a cominciare dal famosissimo Uccellacci e uccellini, ma anche a *Guardie e ladri* di Steno e Monicelli) e a i soliti ignoti dello stesso Monicelli o a *Dov'è la libertà di Rossellini*) sono senza alcun dubbio dei capolavori. Ma il fatto è che, a parte queste e poche altre eccezioni, nel suo caso si può veramente dire che i film siano generalmente il pretesto, arbitrariamente, pre-testo, mentre è Totò a costituire il testo: le sue invenzioni pirosceniche, le sue trovate, le sue macchiette e i suoi aneddoti che, come scrisse Umberto Barbaro, divengono, nella sua arte, elementi di una superiore armonia.

Si può dire che solo con Pasolini (di tutti i suoi registi Totò va oltre: di suo bersaglio sono le abitudini dei potenti, come il fatto decoro piccolo-borghese, la rigidità liturgica come l'egoismo mascherato da virtù. Insomma, la sua vis comica e polemica, la sua dinocchia gestuale hanno un contenuto più scopertamente, manifestamente sociale. No, non voglio dire che Totò fosse, sia pure criticamente, un rivoluzionario. La sua è la tipica cultura sottoproletaria, inconcepibile al di fuori di Napoli e del sottoproletariato napoletano. Ma la sua fama alata e l'arte d'arrangiarsi che ne discende, la sua rabbia di povero diavolo, il suo anarchismo latente, il suo resistere prima ancora di cedere, sono altrettanti segnali, sintomi o simboli di un malessere esistenziale e sociale e di una volontà di riscatto. Dei suoi quasi cento film, è vero, sono pochi quelli, artisticamente parlando, che si salvano. Anche se non sono nemmeno pochissimi, e taluni (si pensi ai tre girati da Pasolini, a cominciare dal famosissimo Uccellacci e uccellini, ma anche a Guardie e ladri di Steno e Monicelli) e a i soliti ignoti dello stesso Monicelli o a Dov'è la libertà di Rossellini) sono senza alcun dubbio dei capolavori. Ma il fatto è che, a parte queste e poche altre eccezioni, nel suo caso si può veramente dire che i film siano generalmente il pretesto, arbitrariamente, pre-testo, mentre è Totò a costituire il testo: le sue invenzioni pirosceniche, le sue trovate, le sue macchiette e i suoi aneddoti che, come scrisse Umberto Barbaro, divengono, nella sua arte, elementi di una superiore armonia. Si può dire che solo con Pasolini (di tutti i suoi registi Totò va oltre: di suo bersaglio sono le abitudini dei potenti, come il fatto decoro piccolo-borghese, la rigidità liturgica come l'egoismo mascherato da virtù. Insomma, la sua vis comica e polemica, la sua dinocchia gestuale hanno un contenuto più scopertamente, manifestamente sociale. No, non voglio dire che Totò fosse, sia pure criticamente, un rivoluzionario. La sua è la tipica cultura sottoproletaria, inconcepibile al di fuori di Napoli e del sottoproletariato napoletano. Ma la sua fama alata e l'arte d'arrangiarsi che ne discende, la sua rabbia di povero diavolo, il suo anarchismo latente, il suo resistere prima ancora di cedere, sono altrettanti segnali, sintomi o simboli di un malessere esistenziale e sociale e di una volontà di riscatto. Dei suoi quasi cento film, è vero, sono pochi quelli, artisticamente parlando, che si salvano. Anche se non sono nemmeno pochissimi, e taluni (si pensi ai tre girati da Pasolini, a cominciare dal famosissimo Uccellacci e uccellini, ma anche a Guardie e ladri di Steno e Monicelli) e a i soliti ignoti dello stesso Monicelli o a Dov'è la libertà di Rossellini) sono senza alcun dubbio dei capolavori. Ma il fatto è che, a parte queste e poche altre eccezioni, nel suo caso si può veramente dire che i film siano generalmente il pretesto, arbitrariamente, pre-testo, mentre è Totò a costituire il testo: le sue invenzioni pirosceniche, le sue trovate, le sue macchiette e i suoi aneddoti che, come scrisse Umberto Barbaro, divengono, nella sua arte, elementi di una superiore armonia. Si può dire che solo con Pasolini (di tutti i suoi registi Totò va oltre: di suo bersaglio sono le abitudini dei potenti, come il fatto decoro piccolo-borghese, la rigidità liturgica come l'egoismo mascherato da virtù. Insomma, la sua vis comica e polemica, la sua dinocchia gestuale hanno un contenuto più scopertamente, manifestamente sociale. No, non voglio dire che Totò fosse, sia pure criticamente, un rivoluzionario. La sua è la tipica cultura sottoproletaria, inconcepibile al di fuori di Napoli e del sottoproletariato napoletano. Ma la sua fama alata e l'arte d'arrangiarsi che ne discende, la sua rabbia di povero diavolo, il suo anarchismo latente, il suo resistere prima ancora di cedere, sono altrettanti segnali, sintomi o simboli di un malessere esistenziale e sociale e di una volontà di riscatto.

Gianni Borgna

IN FIDUCIA

ESSERE

la tua
destina

Astrologia
Possiamo dare più informazioni sulle
Medicina cinese
Il più antico, massaggio del piede

Rolfing
Ritornellizzazione del corpo in dieci sessioni

Argilla
Guanto completo per il corpo con
cuscini per la schiena e la dorso

Un inserto di 80 pagine
IL RICIFUTA